龟兹壁画中的乐舞研究

孙瑜浛　（新疆艺术学院舞蹈系　新疆乌鲁木齐　830000）

摘要：龟兹乐舞是龟兹文化中最具代表性和影响最大的艺术形式，现今残存的的公元3世纪至9世纪开凿的龟兹石窟中，保存了大量龟兹乐舞的精美壁画，是我们研究龟兹乐舞珍贵的资料。本文将结合文献资料，分析龟兹壁画中乐舞的表演形式和类型和动作形态特征，从而展现龟兹乐舞的独特风貌。

关键词：龟兹壁画；乐舞；研究

在我国境内的古丝绸之路上，残存着大大小小的石窟群，其中保存着丰富的古代壁画。在新疆维吾尔自治区的拜城县、库车县、新和县、温宿县、乌什县、柯坪县等地所遗留的二十余处石窟群中，至今还保存着艺术水平很高的古代壁画。由于这一石窟群兴起的年代约为东汉至唐代，隶属于古龟兹国境内，因此将其统称为龟兹壁画。其中尤以拜城县的克孜尔千佛洞内壁画最多，约一万多平方米，是龟兹壁画的代表。

龟兹壁画仿佛是一幅再现龟兹历史文化的巨幅画卷，向世人展示了古老的龟兹国繁荣的社会生活风貌。在这些壁画中，有头戴宝冠、身缀璎珞、手舞足蹈的伎乐图，有手持琵琶、箜篌、排箫等古乐器边弹奏边舞蹈的飞天形象，无不展现了当时灿烂的龟兹乐舞文化的真实风貌，这些千姿百态的乐舞图像，不仅形象生动，而且题材众多，为我们研究龟兹乐舞提供了最珍贵的资料。

一、龟兹壁画中乐舞形式

在龟兹壁画中，艺术家们用不同的乐舞形象表现了龟兹乐舞的表演形式，主要有伎乐天和双人伎乐图，有独奏伴舞的小形场面，也有歌乐舞三位一体的大型乐舞场面。

1．伎乐天是佛教中的香音神，是以乾闼婆与紧那罗为代表的印度传说中的歌舞伎。在克孜尔存有壁画的80个石窟中，有伎乐天形象的达50余窟，尤其是38号窟中的壁画，描绘了伎乐天人在天宫中演奏乐器，轻歌曼舞，其场面美仑美奂，共计28身14组，被称为“乐舞窟”，展现了龟兹乐舞的基本阵容和热闹的场面。

2．双人伎乐图也是龟兹壁画中比较常见的一种乐舞形象，如克孜尔第69窟的后室两壁各绘有一幅双人伎乐图，均由一位男伎乐菩萨和一位女伎乐菩萨组成，这种乐舞形象至今只出现在了龟兹壁画之中，充分的表明了男女双人舞是龟兹乐舞特有的表演形式。

3．在龟兹壁画中还描绘了舞蹈与演奏乐器配合的乐舞形式，其演奏乐器多为弹弦类，还有打击乐、吹奏乐，如38窟的壁画中便出现有筚篥、横笛、排箫、琵琶等等乐器。随着龟兹乐舞的发展，其场面和阵形容越来越大，在克孜尔第100窟中描画了庞大的“天宫伎乐”组合，展现了歌乐舞一体的大型乐舞形式，其中乐器种类达20种之多，乐舞形式更加的完美。

二、龟兹壁画中的舞蹈类型

在龟兹壁画中，丰富多姿的乐舞形象展现了龟兹乐舞文化的发展，这些乐舞形象主要包括佛传故事的乐舞图，天宫伎乐、飞天伎乐以及世俗的乐舞形象等，其中天宫伎乐是最为丰富多彩的，如在克孜尔石窟第３８窟的壁画中的《天宫伎乐图》，每壁由七组画组成，每组绘有二身伎乐天，他们手中持着弓型箜篌、五弦琵琶、阮咸、答腊鼓、筚篥等十多种乐器，边弹奏边舞蹈，从这些壁画中我们可以看出龟兹乐舞多姿多彩的类型结构。

1．胡腾舞

胡腾舞是盛行于西域的民间舞蹈，动作特征以腾跃为主，其舞蹈动作主要集中于腿部，步伐敏捷灵活，有时还有高难度的腾空技巧。在克孜尔77窟壁画中的乐舞图上，有许多腾空跳跃的舞蹈造型，舞者动作奔放、劲健飘逸，十分酷似胡腾舞。而135窟中的伎乐图中，描绘有舞者身披飘带，只抬一脚，在小圆毯上起舞，其造型风格亦类似胡腾舞。这些乐舞形象，记载和反映了当时龟兹舞蹈的风格特征。

2．胡旋舞

在龟兹壁画中，有大量的胡旋舞女者形象，在森木塞姆二窟中，绘有一女子，左手叉腰，右臂擎起托掌，双脚足尖交叉而立，身系彩带飘舞飞扬，裙摆如弧形，这一壁画中所描绘的瞬间舞蹈动作，正是以快速旋转而著称的西域胡旋舞最显著的动作特征，可见当时胡旋舞在龟兹的盛行。

3．拓枝舞

“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。”这是唐代诗人白居易观拓枝舞时所作的诗词《柘枝妓》。拓枝舞是西域著名的少数民族舞蹈，其节奏鲜明、姿态优美、刚柔并济，同时也十分注重舞者的面部表情。在克孜尔第69、第144窟的壁画中，均绘有舞伎双臂高抬，或双眼斜视或眼帘下垂，正是拓枝舞中弄目的动作神态。

4．模拟舞

在龟兹壁画中，有众多模拟动物形象的舞蹈图像，舞者戴着不同的面具，模拟鸡、鸟、狮子、老虎等不同的动物形象来表演。如克孜尔第17窟中，绘有一女子赤裸上身，下身着长裙，两手舞动飘带正在模拟鸟儿的飞翔。这些舞蹈大多数已失传，但其中的狮子舞却影响巨大，流传至今。

5．道具舞

手持道具是龟兹乐舞的一大表演类型，在龟兹壁画中，可见乐舞伎舞姿造型多以拿道具居多，使用道具传情达意。在克孜尔77窟的窟顶壁画中，绘有三排方格，格内画有数十尊伎乐天，他们有的手持花绳、有的手舞飘带、有的舞弄花巾、有的吹奏排箫、有的左手持碗、有的托茶盘而舞，还有的击打腰鼓……还有如135窟中所绘舞伎，双手抓绸，用力向上甩起，绸带在头顶形成漂亮的形状，将飘带舞在民间的形式反映在壁画中，这些手持道具的乐舞造型千姿百态，优美动人，他们借物抒情，以物达意，充分表现了龟兹舞蹈的艺术特色。

三、龟兹壁画中的乐舞形态特征

在龟兹壁画中，当然的画师们不仅表现了龟兹乐舞多样的表演形式，还表现了多种多样的舞蹈形态，向我们展示了龟兹舞蹈优美的姿态和舞蹈动作的形态特征。

1．三道弯体态

在克孜尔83窟的“太子观舞图”中，一位头戴花冠身披纱衣的舞女，身缀璎珞，裸上体，赤足，她手持花巾，胸部左移胯部右耸膝盖向左，身体呈Ｓ型的三道弯体态。三道弯体态是龟兹舞蹈的典型特征，体态造型十分优美，表现了龟兹独特的舞蹈艺术风格。

2．多变的手势

通过手势的变换来传递感情是龟兹舞蹈的一大特征。龟兹壁画中描绘的乐舞伎人在舞蹈中的手势变化多端，极其丰富，有忭、捻指、弹指、正反托掌或胸前摊掌等种种形式，手势非常繁杂，但每一手型的特点都及其突出。如克孜尔77窟中所绘伎乐菩萨手的姿态极其丰富，各种手指造型如同一朵朵正在开放的兰花般姣嫩美丽，柔软轻盈，而又极富于感情色彩。克孜尔８０窟中有“击掌”的舞姿，也就是“忭”，龟兹舞蹈中的“击掌”和“弹指”都是为了加强舞蹈的节奏，即歌舞之节，起到情感的表达和气氛的渲染作用。通过手指间的动律变换传递感情的波澜，使龟兹舞蹈增添了丰富的表现力和感染力，同时也对维吾尔族民间舞蹈产生了深远的影响。

3．丰富的眼神和面部表情

在龟兹壁画中的伎乐造型中，都非常注重神态的表现，我们可以看到伎乐人的头部和颈部随着舞蹈姿态的不同而发生变化，还有的回头斜视，妩媚而多情，这些表情和神态，恰是表现了龟兹舞蹈中“撼头”和“弄目”的舞蹈动作神态，这也成为了龟兹乐舞又一典型的特征。“撼头”是指舞蹈中头部的动态比较突出，用在舞蹈上属于一种技巧，表现舞者内心的喜悦与快乐。在克孜尔77窟壁画中，绘有十数个伎乐菩萨，他们的头部、颈部

浅谈创造性想象

姚壮飞 （福建人民艺术剧院 福建福州 350001）

摘要：从表演艺术方面讲，演员需要在对剧本进行再建性想象的基础上，实现一种自然合理的延伸与发挥，也就是利用创造性想象，从而达到把剧本的文字转化为舞台的真实并赋予角色以灵魂和生命的目的。

关键词：戏剧；表演；想象；创造性想象；塑造人物；心象；形象的种子

想象，对人类文明的进步是非常重要的！我们把对记忆表象和联想表象进行加工改造后会产生新的形象和新的形象组合的这一心理过程称之为想象。

笔者在此要谈的是一个更为具体的问题，也是作为演员所要面对的一个相对重要的问题——创造性想象。

何为创造性想象呢？即为了达到既定目的而展开的想象，它是以生活经验、思想观念、记忆表象及联想表象为材料，经过提炼、加工改造而形成的新的形象或新形象的组合体。

世界上所有的发明创造、新观念、新学说的形成都属于创造性想象的结果。从文艺作品的角度讲，只要是个人独创的，都应视为创造性想象的成果。从表演艺术方面讲，是在对剧本进行再建性想象的基础上，一种自然合理的延伸与发挥。其目的是把剧作的文字转化为舞台的真实并赋予角色以灵魂和生命。

再创造本身是个复杂的想象过程，首先需要对剧本进行再建性想象，当形象的轮廓大致上清晰后，这个阶段的任务就算基本完成了。之后，演员必须到生活里去寻找类似的直接和间接的体验，并通过回忆和联想，把以往的经验与现实的体验融合起来，从而给形象提供出远比剧作本身更为丰富的生活依据。这时，如何塑造人物的问题就成为创造性想象的开端。然后大家再回过头来研究剧本分析人物，务求把剧本的内涵透视的一清二楚。一般情况下，踏入创造性想象阶段时必然出现导演意图与演员构思之间的矛盾统一问题。导演自然是从全剧着眼去塑造整体的演出形象，而演员则全力集中于角色性格的刻划上，并对戏份多少，是否突出之类的问题倍感兴趣。事实上他们各自围绕着一个不同的目的展开创造性想象，其形象感自然各有不同。而作为演员所要注意的是既要有统一的演出风格，又不排除个人在演技上有充分发挥的机会，从而实现个体与全局的统一。从全局的整体演出来讲，要以最高任务来统一艺术构思，但并不排除演员的创造性想象仍有极大地发挥机会，同一个角色可以有多种不同的演绎方式，而这正是演员个人艺术风格的表现。

如何塑造人物，关键是如何形象化的问题，这也是演员进行创造性想象的焦点。著名戏剧艺术家焦菊隐先生就特别重视演员对角色“心象”的构思。他认为“你要生活于人物就必须让人物先生活于你”，反言之，亦即先要在你的心目中形成角色的心象，然后你才能投入到角色的生活之中。所谓心象，就是角色从孕育到成型，从内心到外形，以及思想情感、言谈举止、兴趣爱好、着装打扮等所有的一切都要活灵活现的在你的脑海里显现出来，可以说是情同骨肉，就像对父母、兄弟、妻儿那样了解，其透明度应达到心灵的最深处，要无所不知、无所不明，这是一个从再建性想象发展到创造性想象的全过程，是复呈与独创相结合的产物，最终将会形成演员对角色的美学体现。不过这些艺术构思本质上仍是在剧本基础上的二度创作，是对剧本的丰富和深化，使之更适应舞台生活化与形象化的要求，从而为建立角色的精神生命与形体生命作出明确的指引。一旦演员发现自己的心象是如此符合角色时，这种创造上喜悦会形成一股动力将一度创造与二度创造结成一体，进入一种挥洒自如的最高境界——在心灵中找到角色，在角色中找到自己，这是任何演员都梦寐以求的创造体验。其实心象与内心视像并无本质上的区别，都是在脑子里放电影，只是它更着重于演员对角色的创作意图与形象构思方面而已。

在发挥演员的创造性方面，丹钦柯提出了“形象的种子”。他认为演员应找到隐藏在角色内在深处的潜质——种子。甚至可以说有场面的种子和某一片段的种子。办法很简单，给角色冠上一种具有形象化的称谓，如：蛮牛、野狼、贪嘴的小狗等等。这与生活中人们相互取的绰号有异曲同工之妙。因此“种子”即形象性格的核心，或某一场面及片段中角色性格的主要特征。例如：有些人在情敌面前可能是一只好斗的狼，而在情人面前又会成为一只温顺的羊。如果把那些充满活力的种子引进角色的心象构思中，那将会使人物形象更丰满、生动，性格更具多面性和立体感。这正是演员发挥创造性想象的根本目的。

诚然，寻找“形象的种子”这一创造性想象的方法在创作中是行之有效的，但任何术语和手法都必须反复明确他的导向性，关键不在名词本身而在于他的内涵，不同的导向性会产生截然相反的结果，倘若深究下去，创造戏份不多的配角时，从“基调”入手，未尝不是突出形象的可行方法之一。问题在于不能为了“基调”而“基调”，从而把动作线丢了。

都处在运动的状态，头部或向右偏斜，或向左倾侧、或向左右转动，不同的舞蹈姿态配合不同的头部动态，在现今的维吾尔、哈萨克、塔吉克、乌孜别克等民族舞蹈中，仍保留有这种“撼头”的技巧。

4．踏登、腾跃的空中舞姿

古代的龟背画匠，依据龟兹世俗舞蹈中腾跳的舞姿进行艺术的加工，形成了龟兹壁画中跳跃飞腾的飞天形象，壁画中的舞姿同现今新疆舞蹈中的燕式跳、双飞燕、倒踢等动作十分的相似。克孜尔175窟中绘有一名舞伎，身披彩带，左臂上举，右臂下落，下大做优美的“射燕”跳；克孜尔184窟佛龛上方的飞天，与史书中记载的龟兹以及西域多“奇伎异戏”的情况相符合；还有克孜尔尕哈第14窟中的飞天也表现了这一跃动的特点，伎乐飞天的这些以迅急敏捷，轻快活泼的跳跃舞步作为舞蹈语汇的核心，是龟兹舞蹈“或踊或跃、腾踏不已”的舞蹈特点的生动体现。

四、龟兹乐舞的生发和传承

处于丝绸之路中心点上的龟兹古国，其特殊的地理位置与自然环境，促使多种民族的文化与艺术在这里撞击、交流和融合，也促进了龟兹乐舞的发展和鼎盛。随着各种宗教势力涌入龟兹，各种宗教仪式也成为世俗乐舞活动新的载体，我们从壁画中就能看出龟兹乐舞深厚的宗教色彩，如克孜尔135窟呈三道弯体态的舞伎，76窟双脚搓步，右手插腰，左手“剑指”指向佛的舞伎，他们的身形和手势都带有印度佛教乐舞的痕迹和风格。而克孜尔第8窟的全裸舞女形象，则表现出了深厚的希腊人体美风格，76窟女舞者头戴花簪而舞的装饰与古希腊“酒神祭”的少女头头戴花环而舞的传统相似，可以看出希腊文化对龟兹乐舞的影响。随着中原文化传入西域，龟兹乐舞也从中原文中汲取了丰富的营养，龟兹乐舞中所使用的笙、筝、箫等，都是来自中原的古老乐器。从丰富的壁画资料可以看出，灿烂的龟兹乐舞是印度、希腊、中原及西域文化共同作用的结果，多元文化的汇流，再经过取舍、融合、再生，创造出了具有龟兹特色的乐舞艺术。时至今天，我们在新疆维吾尔族、塔吉克、乌兹别克等少数民族的舞蹈语汇和乐器中，还可以看到龟兹壁画乐舞中的舞蹈动作，如克孜尔18窟与114窟中，都有一种双臂举起，头向右倾，眼睑下垂，双脚略分、右脚点地的舞姿，与今天库车一带“赛乃姆”动作基本无差，63窟中男子的蹲裆式舞姿，也与今天维吾尔族舞蹈的动作相似，这种种迹象，都向我们证明了龟兹乐舞在今天维吾尔族地区的传承。

龟兹壁画向我们展现了龟兹古国光彩夺目的乐舞艺术，记载了这一艺术形式的形成、发展和繁荣，为我们提供了珍贵的研究资料，使我们更加直观地了解到了古代龟兹人繁茂的乐舞文化艺术以及对美好生活的向往！

参考文献：

[1]《中国新疆壁画全集•克孜尔》.中国壁画全集编辑委员会.天津人民出版社，1995.

[2]〈龟兹文化研究 4 >.张国领、裴孝曾著.新疆人民出版社，2006.